

«Lasciami soffrire, lasciami guarire, lasciami sola»:
spunti per una nuova lettura del *Commentaire*
di Marcelle Sauvageot

Mattia Mossali
Università degli Studi di Bergamo

Abstract

Il testo di Marcelle Sauvageot, sebbene presenti un indiscutibile valore letterario, ha faticato ad imporsi come grande classico della letteratura e ancora oggi manca di un'analisi che sappia metterne in luce la straordinarietà e l'unicità del genere. Nelle rare analisi letterarie in nostro possesso, *Commentaire* sembra essere stato letto troppo frettolosamente, portando ad emersione solamente la sua caratteristica più evidente, ovvero quella che tende a stabilire un rapporto diretto tra questo tipo di scrittura e il 'genere' sessuale dell'autrice/scrittrice. Per questo è stato semplicisticamente annoverato tra gli esempi di «scrittura femminile». Al contrario, questo articolo propone una lettura diversa che vede nelle pagine di Sauvageot non solo l'urlo disperato di una donna che denuncia la debolezza e la meschinità del mondo maschile, ma, ad un livello più profondo di analisi, una raffinata e più generale speculazione attorno al sentimento amoroso. Una riflessione che, procedendo oltre il punto di vista del femminismo, indaga le conseguenze a livello identitario provocate dall'abbandono e dal tradimento dell'Altro a cui il soggetto aveva pensato di legare indissolubilmente la propria esistenza.

Marcelle Sauvageot's *Commentaire*, although its indisputable literary value, has struggled to establish itself as a great literary classic and still lacks an analysis that knows how to highlight its uniqueness and, above all, the uniqueness of this genre. In the rare literary analysis of our knowledge, *Commentaire* seems to have been read too hastily, concentrating the attention only on its most obvious feature, that is establishing a direct relationship between this kind of writing and the author's sexual gender. For this reason, it was simplistically counted among the examples of «women's writing». On the contrary, this article proposes a different perspective, which sees in Sauvageot's pages not only the desperate shout of a woman denouncing the weakness and meanness of the male world but, at a deeper level of analysis, a refined and more general speculation around love, a reflection that, proceeding beyond the feminist point of view, investigates the consequences caused by the abandonment and the betrayal of the Other, to which the subject had thought to inextricably tie his/her existence.

Parole chiave

Scrittura femminile, Sauvageot, psicoanalisi, identità, trauma, abbandono

Contatti

mattiamossali@libero.it

1. Premessa: come dovremmo interpretare un testo?

«La consideri una prova d'amore, vero?». È questa la domanda che Marcelle Sauvageot pone in esordio al suo *Commentaire* (questo, infatti, era il titolo originale dell'opera, poi modificato dall'editore francese nelle edizioni successive), il cui tono ripetitivo e retorico

sembra in un certo senso prefigurare uno dei grandi temi presenti in questo breve scritto: lo smarrimento identitario e il dolore che il tradimento da parte dell'amato può provocare sul soggetto ferito.

Come ricorda l'editore francese nella prefazione, il libro non ha goduto del successo che sicuramente meritava: anche se pubblicato a più riprese, infatti, non è mai riuscito a conquistare lo spazio necessario per imporsi come classico della letteratura, andando ogni volta incontro ad un inspiegabile oblio.

Si tratta di un testo che, seppur molto breve, presenta una straordinaria densità emotiva, che alcuni attenti e illustri lettori, come Paul Claudel, Paul Valéry e Clara Malraux – per citarne solo alcuni – non hanno mancato di sottolineare.

Sembra opportuno considerare da subito lo stile di questo testo che spesso è stato classificato, in modo troppo semplicistico e frettoloso, come esempio di letteratura al femminile o, più generalmente, «scritto intimo» – come amava definirlo Jean Mouton (83).

Certamente un testo può essere riassunto e interpretato in molti modi; tuttavia, la differenza si gioca a seconda che venga privilegiato l'aspetto esteriore e fattuale del testo, oppure la sua dimensione semantica (cfr. Bottioli, *Con occhi di talpa*). Ad un primo sguardo, il lettore potrebbe essere indotto a pensare di trovarsi di fronte ad una confessione diaristica: una donna tradita e abbandonata, per lo più meschinamente nel momento in cui è costretta a sottoporsi ad un periodo di cure mediche in un sanatorio, affida alla scrittura la propria sofferenza, invocando per sé una necessaria solitudine. Questa visione giustificerebbe l'affermazione dell'editore francese che, nella prefazione al testo, definisce le pagine scritte dall'autrice attraverso un'espressione fortemente impressionistica: «il grido di un'anima ferita in cerca di una guarigione» (Sauvageot 7). A mio avviso, non si tratta però solo di questo. Ad un livello d'analisi più approfondito, le pagine di Sauvageot esplorano quel versante distruttivo in cui un soggetto abbandonato può sprofondare e, contemporaneamente, rappresentano un tentativo di resistere, di elaborare la perdita e di ricostruire se stessi dopo il tradimento dell'Altro a cui si era affidato il senso della propria esistenza. Lungi forse dall'essere soltanto uno straordinario materiale esistenziale esposto in tutta la sua crudezza, questo *Commentaire* affronta in modo tanto lucido quanto drammatico gli effetti dell'amore sull'identità del soggetto, declinandosi in termini di raffinata speculazione attorno al sentimento amoroso.

Quest'ultima sarà la nostra interpretazione del testo, condotta tenendo in considerazione proprio la sua densità semantica, al di là delle classificazioni più scontate.

2. Problemi di classificazione: l'ambiguità della «scrittura femminile»

Prima di addentrarci nell'analisi di questo testo, vorrei dedicare ancora un po' di spazio alla discussione delle modalità con cui finora la critica lo ha recepito. Come già abbiamo detto, c'è un pregiudizio che, a mio avviso, ha precluso una buona interpretazione delle pagine di Sauvageot, e riguarda il suo inserimento nella cosiddetta «scrittura femminile». Anche Jean Mouton, nel saggio conclusivo corredato al testo, ricordando il giudizio che Clara Malraux esprime nelle sue memorie riguardo l'opera di Sauvageot, («*Commentaire* avrebbe dovuto fare epoca nella letteratura femminile. È il primo libro scritto da una donna che non sia una storia di sottomissione ...», 84), non esita a considerarlo tale.

Nata nel corso degli anni Settanta in Francia a partire da alcune suggestioni lanciate in particolare da Hélène Cixous,¹ la cosiddetta *écriture féminine* postula una continuità tra l'esperienza che una donna fa delle strutture simboliche, sociali e culturali di riferimento, e la sua esperienza in quanto scrittrice. In sintesi, l'esperienza di un soggetto sessuato al femminile² lo porterebbe a comporre opere sensibilmente differenti rispetto a quelle realizzate da un uomo, sia sul piano contenutistico che su quello stilistico, in quanto una donna sarebbe animata da «un diverso punto di vista e di principi» (Woolf 204).

Il faut que la femme s'écrive: que la femme écrive de la femme et fasse venir les femmes à l'écriture, dont elles ont été éloignées aussi violemment qu'elles l'ont été de leurs corps; pour les mêmes raisons, par la même loi, dans le même but mortel. Il faut que la femme se mette au texte – comme au monde, et à l'histoire – de son propre mouvement. (Cixous, *Le rire* 39)

Sebbene non sia mia intenzione discutere in questa sede i limiti di una posizione che procede opponendo uomo e donna come categorie uniche e dicotomiche secondo una logica restrittiva e binaria,³ mi pare innegabile che chiedere ad una scrittrice di scrivere «da donna» sia una richiesta per lo meno ambigua: essa, infatti, interroga una presunta essenza femminile innata e naturale, una sorta di dato essenzialistico che l'autrice dovrebbe trasporre sulla pagina bianca. Scrittura a partire dall'evidenza del corpo dunque.⁴

Tali limiti non passarono inosservati già negli anni immediatamente successivi a questa definizione, quando forse le ragioni del biologismo e dell'essenzialismo avevano ancora tutto da guadagnare nel clima delle rivendicazioni sessuali; in particolare nel dibattito molto acceso tra le femministe americane, che si domandavano quale strada fosse più saggio seguire: continuare la ricerca di un presunto linguaggio femminile, privilegiando una logica separatista, pur consapevoli che così facendo si sarebbe contribuito alla creazione di una casta chiusa, quella delle 'scrittrici donne', oppure rifiutare qualsiasi tipo di classificazione fondata sull'appartenenza degli autori e delle autrici ad un sesso piuttosto che all'altro in favore della celebrazione di una singola personalità letteraria.⁵

¹ Due sono i testi in cui Cixous concentra le sue teorizzazioni attorno al concetto di «scrittura femminile», *Sorties* (1979) e *Le rire de la Méduse* (1975). Proprio in *Sorties*, riprendendo la teoria psicoanalitica freudiana della disposizione bisessuale della donna, Cixous crede che questa sua presunta condizione naturale garantisca alla donna un rapporto privilegiato con la scrittura che è «passaggio, entrata, uscita», un rapporto precluso all'uomo poiché chiuso in una monolitica fissazione fallica (*Sorties* 158).

² È questa la definizione di «donna» offerta e spesso utilizzata dalle esponenti del pensiero della differenza sessuale, sottolineando il carattere situato e la materialità del corpo (cfr. Cavarero 59).

³ Per una riflessione sulla possibilità di ripensare lo statuto del concetto di *femminilità* ispirata alle tavole della sessuazione che Jacques Lacan presenta nel Seminario XX (e dunque un ripensamento della coppia dicotomica uomo-donna), mi permetto di rinviare a Mossali 2015.

⁴ A tal proposito, Shoshana Felman si domanda se sia davvero sufficiente essere una donna per poter parlare (o scrivere) da donna, appellandosi all'ambiguità stessa della credenza per cui qualcuno possa definirsi donna su base anatomica, come se la questione appartenesse all'ordine dell'*essere*. Fortemente influenzata dalla psicoanalisi lacaniana, la studiosa chiede: «Is 'speaking as a woman' a fact determined by some biological condition, or by a strategic, theoretical position, by anatomy or by culture? What if 'speaking as a woman' were not a simple 'natural' fact, could not be taken for granted?» (3).

⁵ Per un approfondimento, potrebbe essere utile la puntuale ricostruzione in Culler, *Sulla decostruzione* (39–75), in cui viene approfondito anche il complicato rapporto tra decostruzionismo e critica psicoanalitica e femminista.

Chiaramente, la critica che fondava il proprio pensiero su una presunta continuità tra l'esperienza che una donna fa della propria vita sociale e la sua attività di scrittrice mirava a portare avanti una riflessione più ampia, di denuncia contro le strutture fallocentriche che sorreggono la società e, di conseguenza, l'intrusione implicita della cultura maschile anche nella stesura di opere letterarie. Basti pensare all'ampio saggio, diventato un punto di riferimento imprescindibile per la critica femminista (forse oggi da considerarsi un po' datato), composto da Sandra Gilbert e Susan Gubar, *The Madwoman in the Attic* (1979): come è noto, le due studiose passano in rassegna le opere delle scrittrici inglesi più rappresentative del XIX secolo – da Jane Austen alle sorelle Brontë e Mary Shelley – presentandole come esempi iniziatici di scrittura femminile, in cui imperano protagoniste che riescono in modo molto sottile ad evadere quelle immagini stereotipate di femminilità che la cultura patriarcale aveva costruito ed imposto. Gilbert e Gubar interpretano le opere delle autrici citate come una sorta di «scrittura palinsestica» (73), che ha permesso loro, da una parte, di conformarsi alle convenzioni letterarie tradizionali (in primis scegliendo una forma letteraria, il romanzo, considerata 'maschile' per antonomasia), dall'altra di criticare quelle stesse convenzioni per far emergere una diversa identità femminile. Ma a quale identità si sta facendo riferimento? Il rischio in cui inciampa questa analisi, come premesso, è quello di definire l'identità femminile rapportandola ancora una volta ad una presunta essenza femminile naturale, differente ed inassimilabile a quella maschile; si postula dunque l'esistenza di un'identità femminile aprioristicamente data, uguale per tutti i soggetti-donna. In questo senso, Gilbert e Gubar non si discostano molto dalla logica patriarcale che pensavano di combattere, in quanto fanno appello ad un'immagine femminile stereotipata, incapace di cogliere sia la differenza iscritta in ogni donna, sia, più in generale, quella presente in ogni individuo, una complessità che meriterebbe di venire indagata nella sua irripetibile e conflittuale singolarità.⁶

In sintesi, potremmo dire che per le femministe la questione era scissa tra il ricorso polemico a modalità di scrittura tradizionali considerate 'maschili', dimostrando come anche una donna fosse del tutto in grado di padroneggiarle, oppure procedere alla definizione di un codice espressivo esclusivamente femminile di cui era necessario esaltare il carattere anti-logocentrico, erratico, la presenza nella scrittura «del frutto della vita, il profumo, la musica, il sapore delle cose, la gioia del corpo» (Cixous, *Sorties*; citato in Melon 97).

Rita Felsky, nel suo importante saggio *Beyond Feminist Aesthetics* (1989), esprime forti riserve riguardo alla possibilità di rintracciare una forma letteraria che possa definirsi caratteristica peculiare del 'sesso femminile'. Definire uno stile letterario come 'maschile' o 'femminile' costituirebbe, a suo avviso, un non senso: critica verso gli eccessi dell'essentialismo che giunge a postulare una relazione tra testo e genere sessuale, Felsky attribuisce piuttosto maggiore valore al contesto sociale e culturale in cui il testo è stato generato, dal quale possono derivare determinati effetti interpretativi politicamente rilevanti (9–10). Nello specifico, ciò che la studiosa maggiormente non condivide è

⁶ Non c'è dubbio che il concetto di Donna, quell'entità astratta che provocatoriamente Lacan affermava non esistere (cfr. *Seminario XX*) debba essere utilizzato ancora oggi come uno slogan per spingere verso l'acquisizione di diritti fondamentali come l'aborto, parità nel campo lavorativo, ecc. Quello che Spivak chiama «essentialismo strategico» (*In Other Worlds*) è una necessità concreta, ma ciò che risulta maggiormente criticabile è la pretesa di applicarlo al campo dell'estetica, circoscrivendo le diverse forme in cui il linguaggio si articola per rintracciare in esse spazi maschili e spazi femminili non comunicanti tra loro.

l'ammissione per cui il linguaggio e, più in generale, tutto ciò che è frutto della struttura simbolica, sia da considerarsi maschile e repressivo, laddove il femminile appare come ineffabile, ciò che è ostile ad ogni forma di circoscrizione rigida, l'incontenibile: questa convinzione ha portato le teoriche della «scrittura femminile» a privilegiare nel campo estetico il ricorso a forme espressive sperimentali, avanguardistiche, ritenendo che solo queste ultime fossero suscettibili di veicolare una portata ideologica progressista. Al contrario, Felsky crede che la portata ideologica di un testo dipenda dal modo in cui esso viene contestualizzato e non dalla forma esteriore adottata per la sua realizzazione (23–44; 51–65).

Va da sé che l'analisi di Felsky, in cui è possibile scorgere una critica esplicita a ciò che qualche anno prima Cixous e Irigaray avevano teorizzato, pone la sua attenzione sull'importanza di una ricaduta politica della letteratura per la critica femminista: i testi letterari e ogni forma di manifestazione artistica fatta da donne possono offrire spunti di riflessione e critica sociale, nonché, in ultima istanza, una possibilità di riscatto e di coesione per i soggetti femminili oppressi.⁷ Proprio perché deve assolvere ad un ruolo prima di tutto sociale, dalla prospettiva di Felsky, è bene che la letteratura femminile ricorra a forme espressive tradizionali e codificate, capaci di incontrare il sentire dei più, contro il carattere certamente elitario e non immediatamente comunicabile delle produzioni più sperimentali.

Sebbene esprima forti riserve verso un'ipotetica identificazione tra l'esperienza femminile e la sua trasposizione in opera letteraria – riserve che non possiamo che apprezzare e condividere – Felsky non rinuncia a delegare alla letteratura una funzione meramente strumentale, politica, ignorando la polisemia e la densità implicata in molti testi letterari scritti da autrici donne.

Potrebbe risiedere proprio in questo il grande limite della ginocritica⁸ così come, più generalmente, dei *cultural studies*, i quali si rivolgono all'opera d'arte come verso una grandezza statica, la cui genesi si rintraccerebbe banalmente nel contesto di produzione: nel nostro caso specifico, l'ideologia e il pregiudizio sessuale. Tuttavia, la teoria della letteratura più recente e tutta l'estetica novecentesca hanno preferito definire l'opera d'arte come una grandezza dinamica, non imprigionata nel suo contesto d'origine (ad esempio, le rivendicazioni sessuali tipiche di un'epoca), ma capace di vivere nel tempo grande delle interpretazioni di cui parlava Bachtin (344), una temporalità senza tempo, al di là del tempo empirico.

Interessante a tal proposito è la posizione assunta da Julia Kristeva, una posizione del tutto peculiare nel dibattito preso in esame. La nota studiosa non crede affatto nella possibilità di classificare un testo come esempio di «scrittura femminile»; a suo avviso, tale classificazione semplicistica non fa altro che confermare la radicalità iscritta nella pratica stessa della scrittura, con l'obiettivo di contenere la sua alterità, la sua capacità di rompere gli argini del senso e di interrogare la nostra stessa identità.

⁷ A conferma di questo, Felsky, riprendendo il pensiero di un'altrettanto nota esponente del pensiero femminista americano, Alison Jaggar, scrive: «I thus adopt Alison Jaggar formulation, which defines as feminist all those forms of theory and practice that seek, no matter on what grounds and by what means, to end the subordination of women» (13).

⁸ È questo il termine coniato, come è noto, da Elaine Showalter per indicare l'attività critica che si concentra sulla donna «come produttrice del significato testuale», nonché «delle strutture della letteratura delle donne». A questo settore competono le speculazioni teoriche attorno alla ricerca di un linguaggio femminile e le interpretazioni della scrittura femminile (22–41).

Se ci si attiene alla radicalità dell'esperienza detta oggi di "scrittura", cioè a una messa in discussione radicale e a una ricostruzione più polivalente che fragile del senso e del soggetto parlante nel linguaggio, mi sembra che nulla permetta di affermare, nelle pubblicazioni di donne passate o recenti, che esiste una scrittura femminile. [...]

[La scrittura] è un modo, tra gli altri, di trattare con lo smarrimento radicale che costituisce l'essere parlante, questo eterno prematuro prematuramente separato dal continente materno come da quello delle cose, che rimedia a questa separazione con un'arma invincibile: la simbolizzazione linguistica. Un modo che consiste nel trattare questa alterazione fondamentale che caratterizza il parlante non ponendone un altro (altra persona, altro sesso: sarebbe l'umanismo psicologico) né un Altro (significante assoluto, Dio), ma una rete dove pulsioni, significanti e senso si tessono e si sbrigliano in una dinamica enigmatica, dalla quale precisamente trae la sua esistenza un corpo strano, né uomo né donna, né vecchio né bambino [...] che non smette di porre alla razionalità moderna l'imbarazzante questione di un'identità (fra l'altro sessuale) ri-fatta, ri-nascente per la forza di un gioco di segni... Il fatto che ci si affretti a risistemare la radicalità di questa esperienza in un'identità sessuale è forse, talvolta, una maniera di rendere moderno o semplicemente vendibile il suo tentativo di sottrarsi a ciò che essa ha di perentorio. (Kristeva 98–99)

Le puntuali osservazioni di Kristeva ci permettono di chiarire che cosa si intende quando asseriamo che una buona interpretazione è quella capace di cogliere la densità semantica implicata nel testo, al di là delle possibili ricadute contestuali. La definizione di scrittura come attività erratica e radicale, ovvero impossibilitata ad essere articolata in modo rigido e a partire da un senso univoco, non fa riferimento ad una ipotetica ambiguità o equivocità a livello di trasmissione comunicativa, ambiguità che non a caso presenta un carattere sempre contingente, bensì si appella alla sua complessità semantica e a quella densità che contrasta con la pretesa di una linearità del senso.⁹

Riportando il discorso fin qui condotto alle pagine di Sauvageot, sorge spontaneo domandarsi: ha senso interpretare questo testo come esempio di «scrittura femminile»? Non c'è qualcosa di miope in questa classificazione, a maggior ragione se si tiene conto del proposito che guida l'autrice in questo percorso di scrittura? «Volevo riuscire a stringermi a me, sola con la mia malattia, i miei dubbi, la mia mancanza di fede. Nonostante la disperazione, ho la forza di continuare perché mi sento» (41).

Elsa Zylberstein, nella prefazione all'edizione francese, descrive il testo di Sauvageot in termini di grande riflessione che l'autrice fa su se stessa, sui suoi dubbi, i suoi vuoti, nonché sull'inquieto rapporto tra uomini e donne. Un giudizio più che condivisibile se non anche in questo caso Marcelle Sauvageot viene descritta attraverso l'espressione «femme baufouée»,¹⁰ donna disprezzata, come se una tale riflessione fosse di pertinenza unicamente del sesso femminile e non di qualsiasi soggetto che intende fare i conti con le crepe e le ferite che l'Altro gli ha procurato.

Marcelle Sauvageot parla di se stessa, della malattia che la costringe per lunghi periodi lontana da casa e dalla quale, in parte, è dipeso forse l'allontanamento del marito; parla della nuova persona che spera di poter far emergere dalle tenebre della solitudine in cui si è autoconfinata; non parla della Donna, di quell'immagine tanto vuota ed asservita ad un principio ideologico a cui spesso si appella un certo indirizzo della critica femminista, un'immagine costruita tanto quanto è costruita la società patriarcale contro cui dichiara

⁹ Per un approfondimento, rimando a Bottioli *La ragione flessibile*, in particolare 221–36.

¹⁰ Zylberstein scrive: «Résistante jusqu'à son dernier souffle, elle nous fascine par son audace guerrière et lutte avec acharnement pour regagner sa liberté de femme baufouée» (*Laissez-moi (Commentaire)*).

di lottare. Sauvageot interroga la propria singolarità esistenziale, nonché il ruolo giocato dall'Altro, la sua apparentemente inaggrirabile presenza, con la speranza di trovare un modo, se esiste, di guarire dalla sofferenza che le ha procurato.

3. *Laissez-moi (Commentaire)*: genesi di un genere unico

Sulla scorta di queste premesse, possiamo finalmente iniziare la nostra lettura del *Commentaire*, nella sua complessità.

Nessun critico ha mai ricostruito con precisione le vicissitudini biografiche di Marcelle Sauvageot (1900–1934); non sappiamo molto di lei: nata a Charleville, visse parte della sua breve vita a Parigi, dove conseguì l'abilitazione per poter insegnare letteratura nelle scuole. Ben inserita nei circoli intellettuali dell'epoca, frequentò personalità di spicco, tra cui René Crevel che le diede l'opportunità di entrare in contatto con il nascente mondo surrealista, al quale tuttavia Sauvageot non aderì mai pienamente. Nel 1926 si ammalò per una grave tubercolosi, che andò ad intaccare la sua già cagionevole salute, in seguito alla quale fu costretta ad un lungo ricovero presso il sanatorio prima di Tenay-Hauteville, e poi a Davos, in Svizzera (dove trascorrerà i suoi ultimi giorni).¹¹ Durante l'ennesimo ricovero nell'inverno del 1929, Sauvageot ricevette una lettera con cui il marito le comunicava non solo la fine del loro amore, ma anche il suo imminente matrimonio con un'altra donna. È proprio questo l'episodio che fa da sfondo alla genesi delle magnifiche pagine del *Commentaire*, con una particolarità non trascurabile: sebbene inizialmente l'autrice si avvicini alla scrittura quasi con l'unico fine di compilare una lunga lettera di risposta indirizzata all'uomo che amava e che pensava l'avrebbe sempre aspettata e contraccambiata,¹² non è possibile non notare come, già dopo qualche pagina, questa stessa lettera muti in una tanto appassionata quanto cruda analisi del sentimento amoroso, in particolare nei suoi risvolti più amari, le delusioni e le ferite che spesso l'esposizione all'Altro procura. Come già abbiamo avuto modo di discutere, lungi dall'essere banalmente la fiera presa di posizione di una donna che di fronte all'abbandono non esita a denunciare la meschinità del genere maschile (questa è piuttosto la faziosità in cui talvolta inciampa la critica femminista), *Commentaire*, al contrario, permette al lettore di confrontarsi con il dramma di una soggettività tradita e con l'indagine dell'impatto che l'abbandono può avere sulla vita di una persona innamorata, il suo precipitare nel vuoto e, nel contempo, il tentativo di resistere alla distruzione di sé. È proprio questo aspetto a rendere, a mio avviso, l'opera ancora più interessante.

Questo è l'unico testo scritto da Marcelle Sauvageot, una scrittrice dunque non di professione che, con molta probabilità, non considerava nemmeno queste sue pagine come degne di assurgere ad opera letteraria.¹³

¹¹ Per una buona ma sintetica ricostruzione biografica, consiglio la lettura dell'articolo di Bergeron, *Marcelle Sauvageot*.

¹² Scrive: «[...] mi farebbe così bene, ora che sono sola e me ne sto andando lontano, farmi cullare fiduciosa del tuo amore. Ne ho bisogno, vorrei ritrovarlo quando tornerò guarita. La certezza che qualcuno continua ad amare e ad aspettare è un diversivo momentaneo e irrilevante per chi resta, ma una grande gioia per il malato» (21–22).

¹³ Come ben ricorda l'editore francese in una nota, la prima edizione di *Commentaire* risale al 1933, una tiratura limitata realizzata grazie all'impegno di Jean Mouton. La seconda edizione, quella forse più nota, risale al 1934 con un'introduzione di Charles Du Bos.

Torniamo all'impianto epistolare del testo, che dal punto di vista formale ben si presta a rendere l'idea di una scrittura della frantumazione, della dissoluzione dell'io a cui l'autrice cerca di conferire una fragile e illusoria unità: il tentativo di mantenere una temporalità progressiva – attraverso l'appuntarsi delle date, dal 7 novembre 1930 alla Vigilia di Natale dello stesso anno – come le tessere di un mosaico che si cerca disperatamente di comporre.

Jacques Derrida riconosceva proprio nella struttura epistolare l'estroflessione visiva e metaforica della scrittura letteraria ampiamente intesa, che, a suo avviso, si declina sempre in termini di lettera inviata ad un destinatario fittizio: «La lettre, l'épître, qui n'est pas un genre mais tous les genres, la littérature même» (54).

Anche Linda Kauffman ricorda questa nota affermazione di Derrida, ponendola in esergo al suo discusso saggio *Discourses of desire* (1986), dove analizza le modalità attraverso cui il desiderio amoroso, in particolar modo femminile, ha trovato la sua migliore codificazione nel genere epistolare (dalle *Heroides* di Ovidio, passando per *Jane Eyre* di Charlotte Brontë fino alla contemporaneità con *The Three Marias: New Portuguese Letters*).¹⁴ Tra le tematiche affrontate da Kauffman, grande spazio è riservato alla discussione del genere epistolare come genere «trasgressivo» (20) poiché capace di avvicinare termini che da sempre sono considerati dicotomici, come narrazione e discorso, spontaneità e costruzione, conciliando le esigenze letterarie con quelle del discorso interpersonale. In particolare, l'attenzione della studiosa si colloca sul modello comunicativo proposto dai testi che sceglie di prendere in esame, notando come, se la scrittura epistolare, per vocazione, dovrebbe declinarsi in termini di discorso che richiede la presenza di un destinatario, spesso si traduce in lungo monologo unidirezionale che enfatizza in modo quasi caricaturale i suoi toni tragici e melodrammatici.

I begin with the most rhetorical of all Ovid's poetry, the *Heroides*, and demonstrate how each subsequent heroine sustains the fiction of a conversation with the beloved in her letters, while simultaneously revealing her awareness of the fictiveness of the endeavor. The inscription of desire is alternately rhetorical, erotic, spontaneous, calculated. (24–25)

Dobbiamo, dunque, domandarci se è questa la «retorica del desiderio» che sostiene le pagine di Sauvageot, oppure se l'autrice si avvale di una logica differente.¹⁵

¹⁴ Il testo di Kauffman adotta un punto di vista marcatamente femminista, che mira a dimostrare come, attraverso l'atto della scrittura, e in particolar modo della scrittura epistolare, una donna non solo pone se stessa e i propri sentimenti al centro del discorso amoroso, ma soprattutto utilizza la scrittura come atto di autoaffermazione, un atto grazie al quale trasforma il soggetto femminile da «Woman Who Waits» in «Woman Who Writes» (25). L'argomentazione di Kauffman sembra però concentrarsi ancora una volta sulla donna come appartenente ad una categoria universale, intrappolandola in un'immagine essenzialistica che rischia di trasformarsi in un totalitarismo alternativo a quello patriarcale. Altro testo utile all'indagine della relazione tra femminilità e genere epistolare è quello di Goldsmith, *Writing the Female Voice: Essays on Women's Epistolary Literature*.

¹⁵ Interessante è l'analisi proposta da Odile Richard-Pauchet la quale mette a confronto il testo di Sauvageot con la raccolta *Lettres Portugaises*, raccolta epistolare di attribuzione incerta pubblicata a Parigi per la prima volta nel 1661. Sebbene Richard-Pauchet non esiti a riconoscere in *Commentaire* un elemento di novità che può solo in parte essere annoverato come esempio di scrittura epistolare («Par cette absence de destination effective, cette longue "réponse" possède un statut épistolaire ambigu», Richard-Pauchet 76), allo stesso tempo non manca in questa analisi il ricorso al punto di vista femminista che confonde talvolta l'esperienza esistenziale-singolare di Marcelle Sauvageot con l'affermazione di un orgoglio femminile, procedendo ad una illegittima generalizzazione («Tout comme lui d'ailleurs,

È innegabile come *Commentaire* sia strutturato secondo i canoni del discorso amoroso, facendo proprie alcune caratteristiche formali indicate anche da Kauffman: le quattro lettere scritte dall'autrice (suddivise poi in undici capitoli nell'edizione a stampa), infatti, se da un lato presentano un interlocutore molto chiaro, individuabile nella persona del marito, dall'altro infrangono il sistema comunicativo dialogico che uno scritto epistolare richiederebbe, prima di tutto perché si tratta di lettere mai spedite, sempre gelosamente custodite da Sauvageot nell'intimità dei suoi cassetti. Sauvageot, durante l'inverno del 1930, scrive lettere incessantemente, ma sceglie di non inviarle:

Non ti scrivo, perché voglio dimenticarti. Ogni busta vergata dalla tua grafia sarebbe per me una ferita, ogni frase che dovrei scriverti una lacerazione; potrei dirti soltanto parole di circostanza e il mio amore soffrirebbe al ricordo del passato; cercherei di sapere qualcosa della tua nuova vita, e mi farebbe male; preferisco evitare. (74-75)

La mancanza di una reciprocità nello scambio muta certamente il senso delle parole di Sauvageot, ed è proprio questo senso sfuggente a dover essere indagato e adeguatamente compreso.

Più precisamente, dobbiamo domandarci se il discorso amoroso racchiuso nel *Commentaire* si esaurisce davvero nell'autoreferenzialità, in una sorta di enfaticizzata autocommiserazione che, fallendo il ruolo comunicativo che tradizionalmente viene assegnato al genere epistolare poiché disinteressato verso l'ottenimento di una risposta dall'altro, finisce con l'infrangersi contro la vuotezza degli orpelli di una certa retorica letteraria.

Inoltre, Linda Kauffman parla di scrittura epistolare come possibilità di autoaffermazione per una donna, un'autoaffermazione unicamente politica e sociale, che le permette il ricorso a deitici. Certamente nemmeno questo argomento manca in Sauvageot, come confermano alcune sue affermazioni: «[...] non volevo annullarmi per diventare una bambola accondiscendente che non desidera più arricchirsi di esperienze ma si addormenta nell'infantile venerazione dell'uomo amato, e si lascia guidare da lui» (49).

Perché mi dici: «Esiste l'uomo per cui siete fatta»? Alla donna si dice: «L'uomo per cui siete fatta», e all'uomo: «La donna che è fatta per voi». Si sente mai dire: «La donna per cui siete fatto»? L'uomo è l'uomo: tutto il resto sembra messo a sua disposizione... (53)

Sauvageot, da donna di cultura quale era, non manca di denunciare talvolta con estrema lucidità, talvolta con distaccata ironia, la condizione in cui erano costrette le donne. Ma siamo davvero certi che sia questo il suo scopo ultimo? Che siano queste le pagine su cui deve cadere la nostra attenzione? Non è possibile individuare nella sua attività di scrittura una necessità diversa, che interroga piuttosto l'esistenza e la sofferenza singolare di questa donna, al di là di una sua interpretazione in chiave strumentale e ideologica?

Come già anticipato, è opportuno procedere oltre il punto di vista del femminismo, seppur presente, se si vuole comprendere il significato delle pagine di Sauvageot.

La scrittura, per l'autrice, rappresenta piuttosto un tentativo di nominare la sua sofferenza, analizzarla in ogni sua minima sfaccettatura con l'obiettivo di riassorbire il colpo, oltrepassarlo. Un tentativo, quest'ultimo, reso ancor più difficoltoso dall'eternità a cui

le *Je* se glorifie de cette solitude et de cette exclusivité, mais c'est avec une pointe d'orgueil féminin, fier de son émancipation» (83).

tende il trauma. Come ricorda Recalcati, infatti, «il trauma – come i grandi amori – vuole essere per sempre» (*Non è più come prima* 72), ambisce all'eterno e alla ripetizione; esso sfugge alla rimozione. Sauvageot, al termine del suo percorso, si dimostra perfettamente consapevole di questo:

Voglio dimenticare e guardare avanti senza più voltarmi verso di te. Il passato vuole morire. Da mesi, senza saperlo, stavo lottando perché non morisse. Mi ci sono aggrappata, mi sono aggrappata a te... con rabbia, con tristezza, con amore. Ho voluto che tutto continuasse come sempre... e ogni giorno ho detto: domani sarà come un tempo. Ma questo domani non è arrivato. Ieri lo aspettavo ancora. (71)

Inconsciamente, «senza saperlo», come lei stessa ammette, ha atteso che tutto tornasse come prima, che il suo amore e la sua vita tornassero come un tempo, incapace di simbolizzare la perdita dell'oggetto amato, di quell'oggetto che, per lei, dava senso a tutto.

Sembra opportuno procedere con una breve precisazione, relativamente alla differenza tra rimozione e sublimazione nel pensiero freudiano. Entrambi sono stati menzionati da Freud come processi di difesa mediante i quali l'Io riesce a proteggersi da affetti o ricordi che, con la loro forza, minaccerebbero l'integrità e la stabilità del soggetto. In particolare, la *rimozione* (*Verdrängung*) è il meccanismo che porta alla costituzione dell'inconscio e consiste in un sorta di allontanamento dal preconscious di tutte le sollecitazioni pulsionali che vengono percepite come probabili fonti di pericolo per il soggetto, in primis il complesso edipico e, più generalmente, le fantasie sessuali infantili. Tutto ciò che viene rimosso, che viene allontanato dalla nostra coscienza, non viene però cancellato, ma si ripresenta in forme retoriche come il sogno, i lapsus, e altri fenomeni sintomatici suscettibili di interpretazione.

Un diverso modello di difesa sempre di tipo primario è rappresentato dalla *sublimazione* (*Sublimierung*), un processo che permette al soggetto di trovare la soddisfazione delle proprie pulsioni in attività che, seppur legate simbolicamente al desiderio, appaiono come socialmente e culturalmente riconosciute (ad esempio la scrittura o, più generalmente, la creazione artistica): si tratta di una possibilità alternativa per la pulsione, che implica una soddisfazione senza rimozione; certamente la pulsione subisce un'inibizione alla meta, ma ciò non significa che la soddisfazione (non sessuale) che da questa deriverà debba essere depotenziata, anzi, dal momento che il prodotto della sublimazione accoglie in sé un valore aggiuntivo, ciò fa sì che la sublimazione si collochi anche su un superiore piano etico (cfr. Freud, *Pulsioni e loro destini*, 1915).

Se con la rimozione una parte del ricordo doloroso precipita nell'oblio, si allontana dalla coscienza risultando apparentemente inattingibile per la nostra memoria, nel caso del trauma questo non si verifica: il trauma non subisce alcuna rimozione, non si può cancellare; l'evento traumatico (come l'abbandono o il tradimento) si ripresenta costantemente, attraverso forme e modi diversi (come, ad esempio, gli incubi o i fenomeni di coazione a ripetere, entrambi chiare sintomatologie traumatiche). Il problema allora diventa il seguente: come poter sublimare – ecco il secondo termine in gioco – il trauma? Esiste un modo per resistere al trauma, elaborarlo, auspicando per la soggettività ferita una possibilità di rinascita?

È proprio la sublimazione a porre il problema di come poter attribuire una nuova forma e un nuovo significato alla forza dirompente e disgregante della pulsione:¹⁶ non a caso, con sublimazione non si deve intendere solo un processo di elevazione; essa rappresenta soprattutto un tentativo (anche se fragile) di emersione dal caos, di affermazione del senso, di vittoria sulla disgregazione che l'abbandono da parte della persona amata, come vedremo tra un attimo, può comportare.

La decisione di Marcelle Sauvageot di affidare alla scrittura la propria sofferenza comporta già in partenza, a mio avviso, una volontà: quella di aggrapparsi disperatamente alla ricerca di *un senso*. Il gesto della scrittura, che per una donna certamente, come indagato da Kauffman, può racchiudere simultaneamente un gesto di affermazione di sé, nel nostro caso può essere interpretato come un tentativo di ri-iscrizione del senso, di quel senso che la propria esistenza ha perso dopo l'abbandono dell'Altro, un gesto che in ultima istanza racchiude anche il lato inedito e combattivo della melanconia, quello che cerca di comprendere senza farsi annientare e di resistere al disfacimento del proprio Io.

4. Abbandono e identità: il soggetto tradito

La clinica psicoanalitica mostra come il trauma abbandonico non comporta solo una trasfigurazione dell'oggetto amato, un nuovo modo di guardare l'Altro che costringe il soggetto tradito a formulare un nuovo giudizio su di lui, uno sguardo che rende completamente estranea la persona a cui si era affidata la propria esistenza; l'abbandono provoca una vibrazione ben più forte, che investe il senso stesso del mondo e determina il crollo delle nostre certezze (cfr. Recalcati, *Non è più come prima* 67–79).

L'amore contribuisce a dare senso al mondo, a costruire un senso condiviso, un mondo a Due, lontano dalla coincidenza mortifera e narcisistica dell'Uno. Nel momento in cui l'amore mostra l'altra sua faccia, rappresentata dalla possibilità del tradimento e dell'abbandono (e quindi dalla possibilità che tutto possa finire), l'intera esistenza del soggetto precipita nel non-senso, nella contingenza più cruda e, paradossalmente, il vortice inesorabile in cui precipita è causato dalla stessa persona che precedentemente il soggetto aveva amato e aveva individuato come fonte per il suo sommo bene.

Proprio in virtù di quell'amore, il soggetto aveva trovato il proprio posto nel mondo e persino compreso la vera ragione della sua esistenza; come ricorda Sartre, un amore corrisposto conferisce al soggetto la possibilità di superare la sua esistenza contingente, la sua «faticità», per trasformare quest'ultima in *necessità*. Io esisto per l'Altro, per dare significato alla vita dell'Altro che amo, dal quale, a mia volta, traggio il significato più profondo della mia esistenza.

[...] poiché l'altro è fondamento del mio essere-oggetto, esigo da lui che il libero sorgere del suo essere abbia per fine unico e assoluto la scelta di *me*, cioè che abbia scelto di essere per fondare la mia oggettività e fatticità. Così la mia fatticità è «*salva*». Non è più quel dato impensabile e insuperabile che io fuggo; è ciò per cui l'altro si fa esistere liberamente; è come il fine che esso si dà. [...] Mentre, prima di essere amati, eravamo inquieti per questa protuberanza ingiustificata, ingiustificabile che era la nostra esistenza, mentre ci sentivamo «di troppo», ora sentiamo che questa esistenza è ripresa e voluta nei suoi minimi particolari

¹⁶ A tal proposito, potrebbe essere stimolante la lettura del testo di Recalcati *Il miracolo della forma*.

da una libertà assoluta che essa condiziona nello stesso tempo e che proprio noi vogliamo con la nostra libertà. È questo il fondo della gioia d'amore, quando c'è: sentirsi giustificati di esistere. (Sartre 431–32)

Nel momento in cui si viene oltraggiati dall'offesa dell'abbandono, tutto questo crolla. L'oggetto una volta amato ora muta in *oggetto del trauma*; da garante e depositario del senso, esso muta in colui che ferisce.

Il velo di Maya apollineo con cui il soggetto aveva vestito il mondo crolla di fronte all'esperienza dell'abbandono e lascia il posto al reale più informe, che lo minaccia con tutta la sua forza distruttiva.

Non a caso, dopo essere stato brutalmente abbandonato, il soggetto è costretto non solo a fare i conti con l'assenza dell'Altro, un'assenza che pesa poiché quell'amore era stato vissuto come un sentimento unico, esclusivo ed infinito, ma anche con la disidealizzazione dell'Altro che ha amato – e che, forse, ancora ama.

In *Lutto e melanconia* (1915) e ancora più diffusamente in *Psicologia delle masse e analisi dell'Io* (1921), Freud osserva come spesso l'innamoramento spinge il soggetto a collocare l'amato al posto del proprio Io, generando una confusione tra l'Io e l'altra persona, giacché si tratta di eventi fondati sul meccanismo dell'*identificazione*. Questo termine potrebbe essere utilizzato in molteplici accezioni, anche quelle più immediate e comuni, per indicare quei processi che forse sarebbe meglio descrivere come fenomeni di 'immedesimazione'. Tuttavia, nell'accezione freudiana e, più generalmente, psicoanalitica, l'identificazione comporta processi complessi e pervasivi, inerenti una profonda anche se in gran parte inconscia trasformazione della personalità: in questa prospettiva, il soggetto potrebbe certamente essere in grado di riconoscere e nominare il modello o l'oggetto con cui si identifica, ma ciò che non può fare è controllare la metaforizzazione che lo investe, né dominare l'attrazione verso l'alienazione che lo attende.

Tornando al sentimento amoroso, identificandosi con la persona amata, il soggetto porta dentro di sé tanto la sua parte più sublime, motivo per cui l'innamoramento, in questo senso, spingerebbe verso l'idealizzazione dell'Altro amato e conseguentemente renderebbe l'Io sempre «meno esigente, più umile, mentre l'oggetto sempre più magnifico, più prezioso, fino ad impossessarsi [...] dell'intero amore che l'Io ha per sé» (Freud *Psicologia delle masse*, 300-301), tanto la sua parte più meschina e spregevole che svilisce il soggetto e di cui non è facile liberarsi.

Tra le speculazioni teoriche freudiane sull'amore un posto senza dubbio di rilievo, a fianco della tesi della ripetizione secondo cui la scelta amorosa tenderebbe a ripetere la vicenda edipica, è la tesi volta a ribadire il suo carattere essenzialmente narcisistico. La persona amata altro non sarebbe che una proiezione immaginaria dell'Io del soggetto e l'innamoramento sarebbe quella particolare condizione in cui, per lo meno nella fase iniziale, l'Io si presenta massimamente impoverito nella misura in cui l'investimento libico si è riversato unicamente sull'oggetto (non a caso Freud utilizza la metafora dei vasi comunicanti per illustrare questo meccanismo). Ciò che si ama nell'Altro è la sua presunta perfezione, ciò che si vorrebbe essere, il proprio Io ideale che, proprio perché avvertito come impossibile da realizzare, viene eretto nella persona dell'Altro: amare significherebbe, dunque, cercare sempre nell'Altro quel riflesso idealizzato di se stessi.

Va da sé che, di conseguenza, l'oggetto amato viene innalzato a idolo privo di difetti o con difetti in ogni caso amabili, e più l'Altro viene idealizzato, più il soggetto si avvilisce, secondo un rapporto inversamente proporzionale attraverso il quale esso corre il rischio del proprio annullamento.

Non stupisce, allora, che questa sia la chiave attraverso cui Marcelle Sauvageot legge retrospettivamente la relazione con il marito:

Hai definito la mia influenza «nefasta». Oggi rievochi il mio ascendente su di te [...] Perché? Le storie che ti ho raccontato, l'influenza che posso aver esercitato su di te non ci sono più. Abbiamo cambiato tonalità alle due persone che davano loro vita... E quello che mi fa soffrire non è tanto la morte di un amore, ma la morte di un essere vivente che avevamo creato entrambi, o che forse avevo creato solo io... Questo essere vivente era l'unione di me e di te come l'uno voleva l'altro. Eri tu nel modo in cui io avevo bisogno che fossi [...]

Abbiamo entrambi creduto di indovinare come ci vedeva l'altro e abbiamo fissato in ciascuno di noi l'immagine dell'altro. È questo che ci ha allontanati? (Sauvageot 60–62)

Dalla loro relazione si è originato un nuovo e perfetto «essere vivente», un essere che richiedeva di essere difeso, alimentato e sostenuto; tuttavia, nel momento in cui il marito rompe la promessa del loro amore, lo splendore narcisistico di quest'immagine crolla e Marcelle precipita nella realtà più cruda, nella fatticità in cui si trovava prima dell'incontro con l'uomo che pensava le sarebbe sempre stato accanto.

Se alienazione e perdita di sé sono le possibili conseguenze di ogni relazione amorosa, sorge spontanea una domanda: come si può mantenere la propria lucidità di fronte alla potenza dell'oggetto amato che, come un vampiro, «dissangua l'ego del soggetto»? È possibile riappropriarsi delle proprie capacità intellettuali? Ebbene, la risposta sembrerebbe risiedere nella reciprocità di un amore corrisposto, nella condivisione di un sentimento contraccambiato; in caso contrario, si genera l'esito più devastante, la *melanconia*.

La melanconia è il caso più estremo, il pericolo iscritto in una relazione dove l'ombra dell'oggetto cade sull'Io senza apparentemente possibilità di ritorno. Essa consiste in una reazione alla perdita della persona amata caratterizzata dall'insorgenza di un divorante senso di indegnità da parte del soggetto abbandonato che si attribuisce la completa responsabilità della fine della relazione. Si tratta di un «profondo e doloroso scoramento» attraversato da «[un] venir meno dell'interesse per il mondo, dalla perdita della capacità di amare, dall'inibizione di fronte a qualsiasi attività e da un avvilito del sentimento di sé che si esprime in auto rimproveri e autoingiurie e culmina nell'attesa di una punizione» (Freud, *Lutto e melanconia* 103).

Senza dimenticare che l'amore è un sentimento regolato dall'identificazione, osservando il carattere certamente eccessivo delle accuse che il soggetto scaglia contro se stesso, a detta di Freud nel caso della melanconia l'identificazione è subentrata in maniera regressiva al posto dell'investimento oggettuale e, di conseguenza, i rimproveri che il soggetto si attribuisce sono tali solo in apparenza, in quanto rivolti alla persona amata nella parte in cui è stata introiettata. «Io ti amo e nel contempo ti odio proprio perché ti amo; odio la tua persona in me che ora è cattiva; io sono cattivo»: questo sembra essere il lamento del melanconico, un lamento dietro al quale si cela l'astio verso l'Altro, nella stessa misura in cui dietro la propria condanna è nascosta la condanna dell'Altro che ci ha abbandonato.

«Cannibalismo melanconico»: con questa espressione che, per esempio, Kristeva riprende magistralmente non solo da Freud ma anche da Abraham (Kristeva, *Sole nero* 17–18), si intende proprio il tentativo messo in atto dal soggetto di trattenere dentro di sé l'altro perché, dalla sua prospettiva, è meglio continuare a possedere un oggetto inghiottito, divorato, piuttosto che irreversibilmente perduto. La melanconia e il cannibalismo melanconico rappresenterebbero un estremo gesto di sconfessione della realtà, di rinne-

gamento della perdita; l'incapacità di separarsi da ciò che, se prima era fonte di bene, ora procura solo dolore e sofferenza: «[...] il malato non riesce a concepire un futuro diverso; debole e in pena per la brusca rottura con il passato, ciò che domanda al «dopo» è di perpetuare il «prima»» (Sauvageot 22).

Il Cucciolo era morto, ed era lui che amavo. Ma l'uomo che era rimasto gli somigliava talmente da lasciarmi nell'illusione, e così non mi diedi per vinta. Non ci si separa dal proprio doppio in pochi istanti solo perché è scomparso all'improvviso. Se ne inseguono l'immagine, il ricordo; si spera di essersi sbagliati; pensavo che non fosse morto, che sarebbe tornato più avanti. (60)

La melanconia, differentemente dal lutto, presenta un lato spiccatamente più persecutorio: in entrambi i casi il soggetto deve affrontare il trauma di una perdita, il venire meno di una presenza che si pensava irrinunciabile; tuttavia, se nel lutto questa perdita è irreversibile in quanto causata dalla morte (e nessun essere umano ha potere su di essa), nel caso della melanconia colui che ci ha offeso è ancora potenzialmente di fronte a noi; per esempio, nella lettera che Mademoiselle Sauvageot tiene tra le mani, quella lettera in cui il marito, dopo averle comunicato la fine del loro amore e l'imminente matrimonio con un'altra donna, le propone un rapporto di sincera amicizia: «Mi sposo... La nostra amicizia continuerà» (29), gesto che impedisce a Sauvageot di realizzare la perdita, in quanto lui continua a vivere non solo dentro il soggetto ferito, ma anche concretamente al di fuori. «Ovunque andassi ti portavo dentro di me. Ti ponevi davanti alle mie sensazioni. Ed erano sensazioni tristi [...]» (47); «È finita: non abbiamo più nulla da aspettare, e perciò restiamo fermi lì per un tempo imprecisato, anche se sappiamo che non ci sarà più niente» (35). Marcelle deve simbolizzare questa perdita, per quanto le procuri dolore; deve fare i conti con questa 'presenza assente'.

In che modo? Parafrasando, con qualche variazione, il pensiero di Roland Barthes: «Nel lutto amoroso l'oggetto non è né morto né lontano. [È il soggetto] a decidere [quando] la sua immagine deve morire» (87). Vorrei dedicare l'ultima parte di questo contributo, che rappresenta la *pars costruens*, a discutere proprio questa possibilità ultima per il soggetto abbandonato: la possibilità di ritrovare se stesso attraverso la sofferenza, di ricostruire se stesso scongiurando la propria autodistruzione (che può spingersi fino al suicidio).

La sofferenza che Sauvageot prova nel momento stesso in cui apprende l'imminente matrimonio del marito con un'altra donna, la notizia della fine del loro amore che pensava infinito e la conseguente disidealizzazione dell'uomo da cui traeva la propria sicurezza narcisistica, ebbene proprio questa sofferenza potrebbe essere interpretata certamente come l'imposizione di una rottura nella vita del soggetto, ma, parallelamente, anche come quel momento necessario antecedente alla realizzazione di una autonomizzazione della vita del soggetto stesso. E, in questo percorso, ancora una volta, è la scrittura ad occupare un posto di rilievo: a conferma di ciò che è stato precedentemente affermato, la scrittura sta nel mezzo di questo percorso, tra la sofferenza necessaria e la ricerca di un senso, per approdare infine alla concessione del perdono. L'attività estetica, non a caso, è sempre una *forma di perdono*, di analisi di sé, della propria soggettività che, piegata sulla ferita, cerca ora la possibilità di un nuovo inizio.

Ho cercato di serbare un piccolo sostegno che non fossi tu, per potermi appoggiare il giorno in cui non mi avessi più amato. Questo piccolo sostegno non era un altro uomo,

non era un sogno, né un'immagine. Era ciò che tu chiamavi egoismo e orgoglio; nella sofferenza volevo ritrovare me stessa. (41)

Perché dovrei continuare a tenere in vita i simulacri di una storia che è finita? Sarebbe come una religione senza fede; ora ho bisogno di una nuova fede; la tua presenza mi impedirebbe di trovarla. Sarò felice; non dovrai consolarmi. (78)

Come indagato nelle pagine precedenti, il melanconico rimane fedele all'oggetto perduto, lo incorpora, non lo lascia andare, e spreca il proprio tempo nella venerazione di ciò che aveva eletto come suo idolo, come sua «fede». Sarebbe tuttavia estremamente cinico pensare che questa sia la sola conseguenza della fine di un amore: al contrario, Marcelle Sauvageot introduce qui un concetto fondamentale, l'*egoismo*, inteso come raccoglimento del soggetto su se stesso, ripensamento, ri-iscrizione di sé. Un egoismo che potrebbe davvero essere inteso come contraccolpo all'istinto melanconico e che richiede un preliminare lavoro di perdono di sé, prima che dell'Altro traditore.

Come sottolinea Kristeva, «il perdono appare come la sola via d'uscita, la terza via fra l'abbattimento e l'omicidio» (*Sole nero* 170). Il lavoro del perdono è un percorso che richiede la completa concentrazione del soggetto su se stesso così da poter disegnare una nuova immagine di sé che non sia banalmente un riflesso dell'Altro, un'immagine non intrappolata nel delirio speculare-narcisistico. Ciò che il soggetto ha da perdonare, infatti, non è la colpa dell'Altro, il tradimento o l'abbandono di cui l'Altro si è macchiato: il soggetto deve perdonare se stesso. Deve perdonare se stesso prima di tutto per essere venuto meno, anche solo per un istante, al suo desiderio più profondo e strutturante: il suo diritto a desiderare il proprio desiderio, a vivere una vita autentica, ad amare ed essere amato, a trovare appagamento nell'amore, in una relazione che gli permetta di intuire possibilità superiori.

«Devo dubitare dell'amore o di te?» (Sauvageot 64). È questa la domanda che si pone Mademoiselle Sauvageot e che conferma come l'offesa dell'Altro spesso possa portare il soggetto ferito a cedere sul proprio desiderio. Ci sono amori sterili e amori che ci fanno provare un senso di perfezione, completezza, appagamento reciproco: questi ultimi esistono, sebbene Marcelle immediatamente dopo il tradimento del marito sia portata a metterlo in discussione, ed è proprio questo tipo di sentimento che è necessario riconoscere e perseguire.

In conclusione, l'esperienza dell'abbandono e del tradimento espongono il soggetto al rischio di smarrire la propria identità; esso smarrisce la percezione di se stesso come essere autonomo quasi fino a toccare il fondo. Questo fondo Marcelle Sauvageot lo ha conosciuto, lo ha attraversato e dalle sue tenebre è risorta, portando testimonianza nel suo straordinario e toccante *Commentaire*: «Ballare è il ritmo di vita più lieto; ballare quando credevi che non l'avresti fatto mai più è una grande vittoria, una grande conquista» (80).

Bibliografia

- Bachtin, Michail M. *L'autore e l'eroe. Teoria letteraria e scienze umane*. Torino: Einaudi, 1988. Stampa.
- Barthes, Roland. *Frammenti di un discorso amoroso*. Torino: Einaudi, 1979. Stampa.
- Bergeron, Patrick. "Marcelle Sauvageot." *Nuit Blanche* 98 (2005): 8–12. Stampa.

- Bottirotoli, Giovanni. "Con occhi di talpa fissi sull'esperienza." *Stupidi e idioti. Undici variazioni sul tema*. Eds. Valeria Frescura e Felice Ciro Papparo. Roma: Sassella, 2000. Stampa.
- . *La ragione flessibile. Modi d'essere e stili di pensiero*. Torino: Bollati Boringhieri, 2013. Stampa.
- Cavarero, Adriana. "Per una teoria della differenza sessuale." *Diotima. Il pensiero della differenza sessuale*. Milano: La Tartaruga, 1987. Stampa.
- Cixous, Hélène. "Le rire de la Meduse." *L'arc* 61 (1975): 3–54. Stampa.
- . "Sorties." *La jeune née*. Eds. Hélène Cixous e Catherine Clément. Parigi: Union Générale d'Éditions, 1979. Stampa.
- Culler, Jonathan. *Sulla decostruzione*. Milano: Bompiani, 2002. Stampa.
- Derrida, Jacques. *La carte postale: De Socrate à Freud et au-delà*. Parigi: Flammarion, 1985. Stampa.
- Felman, Shoshana. "Women and Madness: The Critical Phallacy." *Diacritics*. Winter (1975): 2–10. Stampa.
- Felsky, Rita. *Beyond Feminist Aesthetics. Feminist Literature and Social Change*. Cambridge: Harvard UP, 1989. Stampa.
- Freud, Sigmund. "Pulsioni e loro destini." *Opere. Vol. VIII: 1915-1917. Introduzione alla psicoanalisi e altri scritti*. Torino: Bollati Boringhieri, 1996. Stampa.
- . "Lutto e melanconia." *Opere. Vol. VIII: 1915-1917. Introduzione alla psicoanalisi e altri scritti*. Torino: Bollati Boringhieri, 1996. Stampa.
- . "Psicologia delle masse e analisi dell'Io." *Opere. Vol. IX: 1917-1923. L'Io e l'Es e altri scritti*. Torino: Bollati Boringhieri, 1996. Stampa.
- Gilbert, Sandra M. e Gubar, Susan. *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth Century Literary Imagination*. 2ª ed. New Haven: Yale UP, 1980. Stampa.
- Goldsmith, Elizabeth C. *Writing the Female Voice: Essays on Women's Epistolary Literature*. Boston: Northeastern UP, 1989. Stampa.
- Kauffman, Linda. *Discourses of desire (gender, genre and epistolary fictions)*. Ithaca: Cornell UP, 1986. Stampa.
- Kristeva, Julia. *Eretica dell'amore*. Torino: La Rosa, 1979. Stampa.
- . *Sole nero. Depressione e melanconia*. Milano: Feltrinelli, 1988. Stampa.
- Lacan, Jacques. *Il Seminario. Libro XX. Ancora (1972-1973)*. Torino: Einaudi, 2011. Stampa.
- Melon, Edda. *Salva con nome: Duras, Genet, Gautier, Cixous, Lispector, Artaud, Thomas*. Torino: Trauben, 2004. Stampa.
- Mossali, Mattia. "Ripensare la femminilità tra valenze estetiche ed etiche." *AG About gender. Rivista internazionale di studi di genere* 4 (2015): 284–309. Web. 27 marzo 2016.
- Mouton, Jean. "Visita alla montagna dalla pianura." *Lasciami sola*. Di Marcelle Sauvageot. Parma: Guanda, 2004. Stampa.

- Recalcati, Massimo. *Il miracolo della forma: per un'estetica psicoanalitica*. Milano: Bruno Mondadori, 2007. Stampa.
- . *Non è più come prima. Elogio del perdono nella vita amorosa*. Milano: Raffaello Cortina, 2014. Stampa.
- Richard-Pauchet, Odile. "Marcelle Sauvageot, une «Portugaise» du xx^e siècle." *Dernières lettres*. Ed. Sylvie Crinquan. Dijon: Éditions Universitaires de Dijon, 2008. Stampa.
- Sartre, Jean-Paul. *L'essere e il nulla. Saggio di ontologia fenomenologica*. Milano: Il Saggiatore, 2008. Stampa.
- Sauvageot, Marcelle. *Lasciami sola*. Parma: Guanda, 2004. Stampa.
- Showalter, Elaine. "Towards a Feminist Poetics." *Women Writing and Writing About Women*. Ed. Mary Jacobus. Londra: Macmillan, 1979. Stampa.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. *In Other Worlds*. New York: Routledge, 1989. Stampa.
- Woolf, Virginia. *Collected Essays*. Vol. I. Londra: The Hogarth Press, 1967. Stampa.
- Zylberstein, Elsa. Introduzione. *Laissez-moi (Commentaire)*. Di Marcelle Sauvageot. Parigi: Éditions Phebus, 2004. Stampa.